érudit
www.erudit.org

Article

« Les Livres pour enfants et l'adaptation »

Isabelle Nieres

Études littéraires, vol. 7, n° 1, 1974, p. 143-158.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/500311ar

DOI: 10.7202/500311ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:06

LES LIVRES POUR ENFANTS ET L'ADAPTATION

isabelle nieres

La littérature enfantine de fiction n'apparaît qu'assez tardivement en France. Sous l'Ancien Régime, les enfants connaissent d'une part les contes populaires, d'autre part les manuels scolaires et les classiques grecs et latins. *Le Discours sur l'Histoire Universelle* ou *les Aventures de Télémaque* restent des livres exceptionnels, puisqu'ils ne sont rédigés qu'à l'intention d'un seul enfant, l'héritier royal. Par contre dès le milieu du 18e siècle, en Angleterre tout d'abord, en France un peu plus tard, va se développer une littérature qui s'adresse à des lecteurs multiples et anonymes. Un public virtuel existe : un assez grand nombre d'enfants sait lire, a le temps de lire, peut se faire acheter des livres. Mais ces conditions sociales ne sauraient pourtant suffire à expliquer une telle innovation.

La raison fondamentale est ailleurs. Pour qu'un groupe conçoive l'idée de constituer un répertoire *pour* les enfants, *différent* de celui qu'il crée à son propre usage, il faut qu'il en soit arrivé à envisager l'enfant comme un être différent, qui requiert donc un traitement spécifique[1]. Sans cette séparation, point de littérature enfantine. Pourquoi les adultes écrivent-ils, éditent-ils, achètent-ils des livres pour les enfants, sinon parce qu'ils pensent que les livres qu'ils produisent à leur usage propre ne sauraient convenir à de jeunes personnes ?

La constitution d'une littérature enfantine est l'aboutissement logique de toute censure bien conduite : interdit, puis production de substitution. Saint-Ignace souligne ce double mouvement lorsqu'il déclare : « [...] Les éducateurs ne feront connaître aux enfants que des morceaux très soigneusement

[1] Cette séparation est effective dans les mœurs de la bourgeoisie et d'une partie de la noblesse vers le 18e siècle, au terme d'un lent processus qui s'ébauche dès le 15e siècle ; cf. Philippe Aris : *l'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Plon, 1960.

choisis ». Et non content de vouloir supprimer les endroits « dangereux », il propose de les remplacer « par des choses édifiantes [2] ». La fonction et l'ambiguïté de la littérature enfantine est inscrite dans cette origine, au double sens historique et génétique du terme.

Pour l'adulte, l'interdiction est dûment motivée : l'enfant ne comprend pas les textes du répertoire adulte ; ou bien ce qu'il pourrait en comprendre est susceptible de lui « faire du mal ». Il faut protéger l'enfant. À censure pédagogique, production pédagogique elle aussi. L'adulte veille sur les livres qu'il met entre les mains de l'enfant comme sur ceux qu'il lui interdit. Deux préoccupations vont guider son art d'écrire. Il reconnaît à l'enfant une perception, des besoins, des expériences qui lui sont propres. Les livres qu'il lui destine devront donc respecter cette différence. Hélas, l'intervention de l'enfant n'est le plus souvent que fort indirecte. L'adulte écrit moins selon l'enfant que selon l'image qu'il s'en fait. Ce souci d'autrui n'est pas toujours exempt d'arrière-pensées. L'évolution qui a consacré la séparation de l'adulte et de l'enfant peut être envisagée comme un progrès, la reconnaissance d'une spécificité enfantine. Mais elle devient ambiguë si elle autorise domination et exclusion. La différence n'est pas que psychologique, elle est aussi sociale. La tentation est donc forte de faire de la lecture une humble servante, auxiliaire de l'éducation que reçoit l'enfant. Beaucoup y succombèrent, beaucoup y succombent encore.

La diversité des textes proposés aux enfants résulte de l'interaction de ces trois variables : l'image que l'adulte se fait de l'enfant, l'image qu'il se fait de sa mission d'éducateur et des valeurs à transmettre, enfin la plus ou moins grande facilité avec laquelle il combine ou oppose ces deux images.

C'est dans le vide laissé par une littérature absente que s'élabore la littérature enfantine. L'adulte donne après avoir refusé, il donne parce qu'il a d'abord refusé. C'est là que sont les frontières, les bornes de cette production ; c'est là qu'il faut chercher les lois qui la régissent.

[2] Cité par Georges Snyders, *la Pédagogie en France aux 17e et 18e siècles*, PUF, p. 48.

Comme l'ensemble de la production littéraire, celle qui est destinée aux enfants s'inscrit dans des rapports de classes qui pèsent sur ses contenus et ses conditions de diffusion. Elle peut même être décrite comme un microcosme, qui reproduit les hiérarchies que nous connaissons bien.

Comme les livres pour adultes, ceux des enfants sont distribués par des circuits différenciés. Ce ne sont pas les mêmes livres que proposent les rayons des super-marchés et les librairies d'assortiment général. Comme les livres pour adultes, ceux des enfants retiennent inégalement l'attention. Le discours critique entoure quelques textes, ceux que sélectionnent les bibliothécaires pour leurs jeunes lecteurs, ceux qui intriguent les adultes ou ceux qu'ils s'approprient[3]. Le développement d'un commentaire tend à recréer les clivages de la culture lettrée, avec ses élus et ses bannis. Le *Times Literary Supplement,* qui consacre quatre fois l'an un dossier aux livres pour enfants, reconnaît qu'il n'a guère fait place à l'écrivain pour enfants le plus traduit aujourd'hui, Enid Blyton, l'auteur des médiocres *Club des Cinq*[4]. Enfin comme les livres pour adultes, ceux des enfants frappent par leur disparité et leur fréquente indigence. Pourtant de cette grisaille, quelques textes se détachent, qu'un adulte lettré peut lire dans la joie. La situation de la production pour enfants est celle de la production pour adulte: *envisagée dans son ensemble,* la littérature lisible est écrasée par cette littérature illisible... et qui se lit, comme le rappelle Jean Paulhan.

À cette première hiérarchie sociale et culturelle, qui n'est pas propre aux livres pour enfants, vient se superposer une seconde qui leur est spécifique, celle d'une littérature qui n'est pas produite par ceux qui la lisent. Les adultes écrivent, éditent, achètent: l'enfant n'a plus qu'à choisir dans le choix de l'adulte. Cette présence adulte fixe les bornes de la liberté de l'enfant sur deux points essentiels.

— La production s'organise à partir des images que l'adulte a de l'enfant et de ses besoins. Mais l'enfant impose moins ses désirs qu'il ne lit ceux qu'on lui prête. Les textes se font miroirs: dirigés vers l'enfant, ils reflètent celui qui les tient,

[3] Cf. p. 17.
[4] 28/4/72.

l'adulte. Dans l'écriture celui-ci dévoile ses attentes et ses craintes devant son propre avenir. Il les chuchote à celui qui est son futur, celui qui doit le prolonger, l'enfant. Un double mouvement est possible : l'adulte enracine l'enfant dans le passé pour mieux le rattacher à la culture qu'il devra continuer (importance du folklore, des romans historiques, contenus souvent vieillots des romans pour enfants). Mais il projette ainsi sa propre crainte devant l'avenir, sa résistance au changement. Ou bien l'écriture dira les espoirs du groupe, les aspirations que l'enfant devra réaliser, les valeurs nouvelles qu'il saura incarner[5]. Dans l'un et l'autre cas, l'enfant est l'objet d'une pressante demande sociale. Littérature enfantine, terrain d'élection d'une sociologie culturelle.

— En donnant des livres à l'enfant, l'adulte reconnaît à celui-ci un droit à la lecture, et donc en principe un droit au plaisir du texte. Mais la volonté de contrôle qui demeure n'est pas simple contrôle du choix, elle est aussi regard sur le plaisir de l'enfant. Ces deux conceptions : donner une littérature/en contrôler la lecture, sont homologues à la censure qui fonde cette production. Il y a quelque chose d'un peu puritain dans cette dualité (éducation versus plaisir), qui peut coexister chez un même individu ou bien être cause de conflit entre adultes différents.

C'est cette hésitation dans le comportement que nous voudrions cerner de plus près. Il nous semble en effet que les deux hiérarchies, celle des classes et celle des générations, s'opposent souvent moins qu'elles ne se complètent. Elles tendent toutes deux à réduire la liberté de l'enfant, à effacer le travail littéraire de l'écrivain... quand celui-ci existe.

Le répertoire mis entre les mains des enfants est fort disparate. Nous trouvons des albums illustrés, des romans, des recueils de poésie, des manuels techniques, des documentaires. L'origine de ces ouvrages est de deux types : d'une part des livres écrits spécialement à l'intention des enfants (l'adaptation au lecteur est alors inscrite dans la genèse de l'œuvre) ; d'autre part des textes qui ne leur étaient pas

[5] Voir, par exemple, le livre de Jean-Pierre Diény, *le Monde est à vous : la Chine et les Livres pour enfants,* Paris, Gallimard, 1971.

initialement destinés, soit qu'ils viennent du fonds folklorique, soit qu'ils viennent des lectures des adultes. L'adaptation est alors le résultat d'une sélection, et dans bien des cas d'une « ré-écriture ».

Ces deux registres ont un certain nombre de points communs : l'écriture dans un cas, la sélection et l'adaptation dans l'autre renvoient à l'image latente que se font les adultes du « bon » livre pour enfants. C'est d'ailleurs pourquoi tous les récits du folklore, tous les romans des adultes ne sont pas également susceptibles d'être intégrés au répertoire enfantin. Pour connaître ce sort, il leur faut posséder déjà un certain nombre de traits compatibles avec ceux de la littérature pour enfants : archaïsme, culture orale, thème animal ou familial, aventures, merveilleux, transmission de savoir sont autant d'éléments favorables, alors que violence, sexualité, politique, philosophie seront autant de motifs de rejet.

Les éditeurs se contentent rarement de sélectionner les textes ou de publier des extraits, démarche qui est familière aux manuels scolaires. Le plus souvent ils chargent quelque tâcheron de récrire tout ou partie du texte initial. Ce second type d'adaptation à un public, que l'on désigne habituellement par le mot adaptation[6] est d'une extrême fréquence dans l'édition pour enfants. Il nous semble que ce phénomène n'a pas suffisamment retenu l'attention. Pourtant son ampleur intrigue.

Toute modification résulte d'un acte volontaire. L'ensemble explicite une image de la littérature enfantine qui reste implicite dans les récits écrits directement pour les enfants. Où pourrions-nous lire plus clairement les visées idéologiques des adultes ?

Il ne s'agit nullement pour nous de nous insurger *a priori* contre une telle pratique. Il est bon de rappeler que les réticences les plus vives à l'égard de l'adaptation sont liées à la culture lettrée. La notion de propriété littéraire est relativement

[6] Nous différencions ici l'adaptation de la traduction, qui est également une écriture *à partir* d'un texte antérieur. Nous prenons le mot dans un sens étroit : « ré-écriture » guidée par d'autres considérations que la recherche d'équivalences ethno-linguistiques.

récente. La législation n'a pas totalement aboli certaines pratiques de la production de grande diffusion (les « nègres » par exemple). Il en va de même pour la notion de texte unique et immuable. La littérature populaire a toujours pratiqué l'adaptation dans la chanson, le conte, les éditions de colportage. La présence ancienne du fonds folklorique dans les lectures des enfants nous a habitués à une assez libre circulation des thèmes et des formes. Seule nous importe l'existence de cette démarche, ses raisons, ses résultats. Les justifications les plus communément invoquées sont de trois ordres. Nous les séparons pour la commodité de l'exposé, mais il est clair qu'elles se superposent souvent. Elles sont pédagogiques, culturelles, économiques.

Les justifications pédagogiques s'appuient sur l'affirmation des multiples différences entre l'enfant et l'adulte, tant intellectuelles que psychiques. Pour respecter les possibilités intellectuelles de l'enfant — un enfant type —, l'adaptateur va porter son attention sur quatre points essentiels : la longueur du texte, la complexité de l'intrigue, la référence culturelle, la richesse du lexique. On affirme que l'enfant redoute un texte long, qu'il sera incapable de le dominer. À partir de là tout s'enchaîne. Les coupures portent sur les descriptions, les développements « abstraits », mais également sur des personnages ou des épisodes qui seront tenus pour secondaires. On obtient ainsi — en principe — une intrigue plus linéaire, plus facile à suivre par un jeune lecteur. D'autre part on retranche, ou on explique d'une note, tout ce qui relève d'une culture adulte, celle que l'enfant ne possède pas encore. Un tel souci justifie altérations du récit et substitution d'un terme à un autre. Si l'entreprise se limitait réellement à ce type d'intervention, on pourrait peut-être la trouver admissible, quoique bâtarde. Mais il est fort rare qu'il en soit ainsi

Il est exceptionnel que cette « mise à niveau » soit intelligemment faite. Tel personnage supprimé au chapitre deux réapparaît sans crier gare au chapitre dix. Il arrive que les coupures accroissent singulièrement les difficultés de lecture. Les modifications du lexique sont souvent inutiles, quand elles ne répondent pas à une démangeaison « poétique » de l'adaptateur. Entre deux mots, il est rare qu'il choisisse le moindre. Si le but est d'éclairer le texte et de l'abréger, pourquoi

rencontrons-nous l'inverse, l'adjonction de nouveaux développements ? Pourquoi serait-il fondamental à la compréhension du récit de changer le point de vue narratif choisi par Defoe, et de raconter *Robinson Crusoë* à la troisième personne ? Pourquoi faut-il remanier l'intrigue, remplacer une fin par une autre ? Il est clair qu'il y a d'autres raisons à ces altérations qu'un simple souci de lisibilité ; il est clair que ces raisons ne sont pas imputables à une simple censure, soucieuse de protéger l'enfant.

Les justifications culturelles sont encore plus contestables. Il s'agit pour l'adulte de faire participer l'enfant au culte des grands Ancêtres. C'est dans ce but que les adaptateurs récrivent Cervantés, Shakespeare, Racine ou Corneille. Mais qu'il s'agisse des *Tales from Shakespeare* de Charles Lamb ou des *Contes et Récits tirés de Corneille,* le résultat trahit nécessairement l'intention. Ce que l'enfant lit, ce n'est ni Shakespeare ni Corneille. Que l'on en juge : « Dans une des salles du palais d'Octave-César-Auguste, empereur de Rome, Émilie est seule et pensive.

Son visage au fier profil qu'encadrent des boucles brunes ramenées en chignon sur la nuque, porte dans ses traits encore enfantins une expression de tristesse et de résolution. Parfois la jeune fille s'approche de la porte de cet appartement qui est le sien, comme pour entendre, au-delà du seuil, tous les bruits du palais. Ou bien, elle va se blottir dans l'embrasure d'une fenêtre, et regarde mélancoliquement s'ébattre sur les pelouses les grands lévriers de l'empereur... ». Vous avez reconnu l'ouverture de *Cinna* [7].

Ce type d'adaptation explicite deux tentations de l'adulte :

— Envisager le temps de l'enfance comme un temps d'apprentissage, un temps préparatoire à cette vie pleine et entière que serait la vie adulte. Ceci le conduit à concevoir les lectures enfantines moins comme des plaisirs présents que comme

[7] *Contes et Récits tirés de Corneille,* adaptés par G. Chandon, collection des Contes et légendes de tous les pays, Paris, F. Nathan, 1934, p. 73.

l'instrument de plaisirs futurs... ou d'une sage intégration sociale[8].

— Biaiser avec la censure qu'il a lui-même posée. Il estime que Shakespeare et Corneille sont des lectures d'enfance, et les met entre les mains des enfants. Ou bien il les juge trop difficiles et il ne les leur propose même pas. L'adulte préfère un compromis honteux : il offre un ersatz qui doit tenir lieu de chef-d'œuvre !

Restent les justifications économiques, qui ne viennent plus des pédagogues cette fois, mais des éditeurs. Ceux-ci expliquent qu'ils ne trouvent pas un nombre suffisant de manuscrits dignes d'être retenus. Il leur est donc nécessaire de puiser dans le répertoire adulte et le folklore pour offrir un grand choix de textes à leur clientèle. On pourrait leur rétorquer que mieux vaudrait une politique économique et culturelle plus favorable aux écrivains pour enfants. L'argument de l'étroitesse de la production ne saurait nous satisfaire. Il est d'autres raisons marchandes que les éditeurs se gardent bien d'invoquer !

L'absence d'information des acheteurs favorise le conservatisme des thèmes et des titres. Un titre connu fait vendre. À quoi bon chercher ailleurs ? Adaptons inlassablement Grimm et Perrault. Et si l'occasion se présente, exploitons la publicité que vient de fournir une adaptation de cinéma ou de télévision. Comme le titre, la collection est un facteur de vente. Pour l'éditeur et l'imprimeur, elle répond aussi à un souci de normalisation technique (commande de papier, mode de fabrication). Une collection impose un format et un nombre de pages uniformes. Au texte d'entrer dans ce lit de Procuste. Trop long, on le coupe : trop court, on le gonfle. Et nous retrouvons les questions posées plus haut : que coupe-t-on, comment coupe-t-on ? Qu'ajoute-t-on ? L'intérêt pédagogique va passer par les impératifs marchands. Puissent-ils coïncider !

[9] Extrait de l'avant-propos de cette même adaptation de Corneille : « L'adolescent, dans ses classes de "Langues vivantes" se rendra compte de l'utilité qu'il y a pour lui à avoir lu — et compris — *le Roi Lear, Othello*... De même, futur bachelier, il appréciera ce fait d'être familiarisé depuis longtemps avec les héros de Corneille [...] Les courts romans aux belles images palpiteront à travers l'alignement des alexandrins et ils lui prouveront que naguère, il s'est instruit en s'amusant ». (pages 5 et 6).

Dans un long exposé qu'elle consacre à l'adaptation, Isabelle Jan analyse une série d'exemples. Elle défend certains résultats, souligne d'évidentes censures. Elle reste obligée de conclure à la médiocrité et à l'incohérence de bien des remaniements : « Je ne vois pas d'autre raison que des raisons commerciales à la plupart de ces livres d'après des histoires célèbres qui passeraient fort bien sans modifications [9] ». Nous en sommes convaincues. Mais n'y aurait-il pas une cohérence dans cette médiocrité ? Si ce travail « inutile » avait un sens ?

Il nous faut revenir sur le corpus des textes susceptibles d'être intégrés au répertoire enfantin, à la faveur de quelques retouches. Nous avons tout d'abord les romans venus des lectures d'adultes. Sur ceux-ci pèsent deux contraintes : la nécessité d'une thématique compatible avec le répertoire enfantin ; on adapte *la Case de l'Oncle Tom,* non pas *le Rouge et le Noir;* l'insertion ancienne dans la littérature populaire, par le biais de la littérature de colportage. Ainsi s'explique la présence incongrue des adaptations de *Don Quichotte* ou — plus explicables — celles de *Robinson Crusoë* et des *Voyages de Gulliver.* Dans tous ces cas on récrit pour adapter à un public qui n'était pas initialement visé.

Remanier les contes folkloriques semble moins légitime. L'enfant entretient des liens multiples avec cette tradition orale. Nous savons que la culture lettrée s'est progressivement éloignée de la culture rurale ; celle-ci ne s'est maintenue vivante que dans les couches populaires et parmi les enfants. Les contes et les chansons folkloriques furent jusqu'aujourd'hui la première culture des enfants [10]. Rappelons par ailleurs que l'enfant qui apprend à lire est quelqu'un qui passe d'une culture orale à une culture écrite. Enfin il semble qu'une partie des contes, ceux que les spécialistes appellent les « contes d'avertissement » étaient destinés aux enfants [11]. Nous voyons que le projet de remanier les récits fixés par les

[9] Isabelle Jan, « le Problème de l'adaptation », in *Bulletin d'analyses de livres pour enfants,* n° 20, juin 1970, p. 31.

[10] La télévision vient bouleverser cette tradition.

[11] Cf. Paul Delarue, « les Contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire », in *Bulletin Folklorique d'Ile-de-France,* octobre à décembre 1951.

folkloristes[12] — au lieu de les sélectionner simplement — se justifie mal. Il aurait pu sembler que le travail d'adaptation se réduirait à fort peu de choses. Il n'en est rien, si nous feuilletons les éditions mises sur le marché.

Il est des cas, enfin, qui étonnent par leur apparente absurdité. Il arrive que des éditeurs fassent récrire des textes initialement écrits pour des enfants. Que se passe-t-il ? Faut-il considérer que la comtesse de Ségur, que Carroll, qu'Andersen se sont trompés, qu'ils ont méconnu leur public ? Est-il évident qu'il faille revoir leurs textes ? Il ne s'agit parfois que de coupures, de légères modifications du lexique. Plus souvent nous nous trouvons devant de tristes « ré-écritures ». Comment rendre compte de cette anomalie, que ne suffit pas à expliquer la pression économique dont nous avons parlé plus haut ?

Tout se passe comme si les textes de littérature enfantine les plus menacés d'adaptation étaient ceux où le travail littéraire est le plus évident. Enid Blyton est mieux protégée que la comtesse de Ségur, la comtesse mieux protégée que Lewis Carroll. Plus un texte déroute l'adulte, plus il suscite de commentaires réticents, plus il se trouve en péril. S'il franchit sain et sauf les barrières que dresse l'éditeur[13], il n'est pas quitte pour autant. La menace persiste. Que signifient ces fréquentes réserves des adultes devant *le Petit Prince* ou *Alice au Pays des Merveilles ?:* « On se demande bien ce qu'ils peuvent comprendre ! Finalement ce n'est pas un texte pour enfants », etc... Les différentes lois sur la propriété littéraire protègent le texte pendant quelques décennies[14]. La célébrité ne suffit pas ensuite — comme on aurait été en droit de l'imaginer — à décourager les adaptateurs[15].

[12] On peut estimer qu'il en va différemment pour les contes de Perrault.

[13] On ne sait pas assez que la comtesse de Ségur fut contrainte par son éditeur d'apporter plus d'une modification à ses manuscrits ; voir les extraits de sa correspondance avec Émile Templier, gendre et associé de Louis Hachette, que Jean Mistler publia dans *la Revue de Paris,* (août-sept 1964, p. 37-52).

[14] À moins que les héritiers ne donnent leur accord à des remaniements ; tel est aujourd'hui le cas pour l'œuvre de Jean de Brunhoff.

[15] De 1907 (date à laquelle *Alice's Adventures in Wonderland* tombe dans le domaine public) à 1952, le catalogue du British Museum relève 28 adaptations différentes de ce récit. Nous n'avons pas inclus dans ce dénombrement *The Nursery Alice,* adaptation faite par Carroll lui-même, et qui confirme le caractère réducteur de ce type d'entreprise.

Les textes que les adultes intègrent au répertoire enfantin ont donc l'une ou l'autre de ces deux caractéristiques : ou bien ils sont ressentis comme populaires, ou bien ils sont ressentis comme fortement littéraires. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'adulte va manifester l'ambiguïté de sa conduite : réticence à admettre une culture extérieure au cercle lettré. (Nous en trouvons la trace dans le refus du conte de fées au 18e siècle, dans celui de la bande dessinée aujourd'hui) ; réticence à donner tels quels des textes qui portent le label « Littérature ». C'est alors qu'un adaptateur s'interpose, qui va s'efforcer de réduire, d'effacer ce travail de l'écriture. Tel nous semble être la signification globale de l'adaptation, au-delà des pressions marchandes et pédagogiques.

Vers quoi tend l'intervention de l'adaptateur ? Quelle image implicite de la littérature enfantine guide ce travailleur besogneux et souvent anonyme ? Sa lecture du texte est pauvre. Il méprise la narration, s'acharne sur la fable. De l'apparente diversité des résultats, deux grandes tendances se dégagent : effacement du travail littéraire, expression « petite bourgeoise » des valeurs de la classe dominante.

Une simple coupure, répondant à des contraintes économiques, modifie le rythme de la lecture, altère un élément du plaisir de l'enfant. C'est ce qui apparaît le plus clairement dans les éditions tronquées des *Babar* de Jean de Brunhoff : de premier album, *Histoire de Babar, le Petit Éléphant,* l'édition de 1969 supprime la moitié de la séquence de l'ascenseur, puis la double page où l'on voit le vieux roi manger un champignon, se rider et verdir avant de mourir. Pourquoi l'adaptation de *Peau d'Âne* aux éditions Odege (1970) supprime-t-elle la longue recherche de la princesse, à travers le défilé des princesses, des duchesses, des marquises, et des baronnes, puis des grisettes, « qui toutes jolies qu'elles étaient, avaient toutes les doigts trop gros », etc... C'est retirer à l'enfant le délicieux plaisir de l'attente. Pourquoi l'adaptation du *Loup et les chevreaux* que donne la collection du Père Castor, ramène-t-elle le nombre des biquets de sept à trois ? Pour faire court, bien sûr. Mais c'est frustrer le jeune lecteur/auditeur de tout un jeu avec les diverses cachettes, comme le fait remarquer Isabelle Jan [16].

[16] Isabelle Jan, *article cité,* p. 25.

Cette adaptation du conte recueilli par Grimm n'en reste pas là. Le loup ne mange plus les chevreaux, car la mère rentre à temps. Disparaît donc le plaisir d'être mangé, frisson que l'enfant retrouve — heureusement — avec *le Petit Chaperon Rouge* ou *la Chèvre de Monsieur Séguin.* Cette altération du conte est faite au nom de la sensibilité enfantine! Mais supprimer la mort des chevreaux, c'est du même coup supprimer leur résurrection: «Car le loup dans sa gloutonnerie les avait avalés tout entiers». (Sur ce point le conte est infiniment moins troublant que le récit de Daudet.) Les enfants ne retrouvent plus ni l'opération du ventre du loup, ni la solide couture de la mère. Loin de se noyer dans la mare, le loup s'enfuit dans les bois. Ces censures — qui veulent protéger l'enfant — altèrent progressivement tout le récit. On aboutit à l'effacement de toute violence, sans même entrevoir que celle-ci puisse être libératrice, au rejet des références culturelles de l'enfant, à une rationalisation du propos. Cette falsification du récit révèle l'autre face de ce «respect de la sensibilité enfantine», le désir de contrôler les plaisirs de l'enfant.

Si nous continuons à examiner cette adaptation du conte de Grimm, nous voyons affleurer la seconde direction du travail de l'adaptateur. Certaines altérations du récit ne relèvent ni de la nécessité de faire court, ni de la protection de l'enfance! Alors que dans la version recueillie par Grimm, le salut des biquets vient du cadet (thème folklorique du grand et du petit; triomphe du petit), l'adaptateur renverse les rôles: «Le plus jeune voulait ouvrir quand même, mais le plus grand l'en empêcha». Si nous rapprochons cet écart de cet autre qu'est le retour providentiel de la mère, nous voyons que le discours sur les bienfaits de l'obéissance, sur la sagesse des aînés, sur la toute-puissance des parents est latent. Loin de libérer l'enfant, le récit l'enferme dans le conformisme et la dépendance. Nous retrouvons ici la trace sournoise de la «mission éducative» de la littérature enfantine. Mais quelle éducation? Pour transmettre quelles valeurs?

Il est révélateur que l'œuvre de Carroll qui se situe radicalement hors de cette fonction de domination de l'enfant — par livres interposés — y soit si obstinément ramenée. *Alice's Adventures in Wonderland* s'ouvre sur une allusion méchante à cet abus de pouvoir des adultes. Alice vérifie qu'il n'y a pas

indiqué « poison » sur la bouteille qu'elle vient de découvrir : « ... for she had read several nice little histories about children who had go burnt, and eaten up by wild beasts, and many other unpleasant things, all because they *would* not remember the simple rules their friends had taught them... » Tout ceci n'arrête point les adaptateurs. Dans une adaptation française de 1932 aux éditions Nelson, la phrase devient : « Elle se souvenait, en effet, d'avoir lu des histoires où l'on voit les enfants brûlés ou mangés par les sauvages, faute d'avoir écouté leurs parents ». Ou encore dans une adaptation de 1956 aux éditions Nathan : « Si c'était une assiette de potage qui se trouvait là, au lieu de ce gâteau, cela ferait sûrement grandir, on me le disait quand j'étais petite, et c'est vrai ». Ô la brave petite fille, ô les bons parents !

Nous commençons à entrevoir l'orientation de cette éducation par le livre. Voici trois exemples, puisés à trois sources différentes. L'ouverture de *Cendrillon* dans une version signée Walt Disney (Hachette 1967) : « Il y avait une fois, dans un pays lointain, un riche gentilhomme qui vivait seul avec son adorable petite fille. Ils habitaient une magnifique demeure, et l'enfant était comblée de tous les biens que procure l'argent ». Miévrerie du vocabulaire, rêves de midinette. Mais la fin de *Bérénice* revue par les éditions Nathan ne propose pas autre chose : « Là-bas, la voile de pourpre de la galère de Bérénice effleure de son ombre l'azur des vagues. Et peut-être, sur la côte, une femme heureuse, la main dans la main de l'homme qu'elle aime, suit-elle de l'œil avec un peu d'envie ce beau navire qui s'en va si loin [17] ». Ou encore cette broderie sur *Alice au Pays des Merveilles,* dans la collection Galaxie de Hachette (1972). Le lit de Procuste est à l'évidence trop grand, il faut ajouter : « Alice n'a que dix ans et elle n'a pas envie de prendre tant de précautions pour ne pas se tacher, ni déchirer ses vêtements, ni salir ses mains ! Cependant Anne continue à prodiguer ses bons conseils, car ce qu'on apprend petit, demeure bien vivant dans un recoin de la mémoire. Ainsi se créent les habitudes qui rendent la vie plus facile. Telle est sa conviction.

Alice, plus tard, sera grande aussi. Elle l'est déjà pour son âge. Elle est mince ; elle aime courir et jouer ; elle est espiègle

[17] *Récits tirés du théâtre de Racine,* adaptation de G. Chandon, Paris, Nathan, 1963, collection des Contes et Légendes de tous les pays, p. 117.

aussi et intelligente, mais elle préfère les jeux au travail. Surtout, elle est jolie, comme Anne ». Et le texte continue ainsi sur quelques pages.

Si l'adaptateur n'y suffit pas, l'éditeur supplée. L'introduction donne le mode d'emploi ; en voici une parmi d'autres, pour *Alice au Pays des Merveilles* toujours : « puisse (cette jolie histoire) développer votre jeune imagination et, en vous familiarisant avec les êtres qui vivent et souffrent autour de nous, contribuer à vous garder pour plus tard, quand vous serez grands, le plus précieux des trésors : un cœur simple et aimant ! » (adaptation Larousse, 1910).

Il est clair, à travers cette série d'exemples, que l'adaptateur est guidé par un projet éducatif et que celui-ci est similaire, quelque soit l'adaptateur. Ce n'est pas un individu qui est en cause, mais une conduite collective. Cette écriture moralisante enferme l'enfant dans un conformisme social bien inquiétant : toute trace d'humour disparaît. On lui propose la charité (et non pas la justice), la bonne conscience. La sensualité se résorbe dans la sentimentalité. L'accomplissement de la femme passe par la beauté et les mirages du luxe. Toute éducation est bien fondée, tout adulte est infaillible. Individualisme, passivité, égoïsme ! Après de telles lectures y aura-t-il encore des enfants assez dévoyés pour préférer le jeu au travail !

Les interrogations disparaissent, le discours s'aplatit. Si la littérature peut être définie, entre autres choses, comme un travail de transformation de l'idéologie au sein de laquelle elle se produit, la mission de l'adaptateur est de supprimer cette monstruosité. Toute démarche critique est refusée à l'enfant. Il est pourtant possible d'envisager une « ré-écriture » qui libère l'enfant au lieu de l'emprisonner. Lewis Carroll avait ouvert la voie au sein même de la littérature enfantine. Les différentes chansons d'*Alice's Adventures in Wonderland* parodient les poèmes pieux et moralisateurs qu'apprenaient les jeunes amies de Carroll. Il n'a guère été suivi. La pression sociale s'exerçait, s'exerce encore dans le sens inverse. Éducation et critique semblent encore antinomiques. La médiocrité des adaptations a sa cohérence, leur fréquence a ses raisons, qui ne sont pas fondamentalement marchandes, mais idéologiques.

L'ambiguïté du comportement adulte qui ne se résigne pas à donner ou à refuser, qui préfère les compromis honteux, se manifeste concrétement sur le marché du livre. Les adaptations finissent par occulter le texte initial. On ne trouve plus actuellement une édition intégrale des albums de *Babar.* De 1945 à 1965 les éditeurs français ont publié 25 éditions pour enfants de *Peter Pan,* dont 18 adaptations au minimum [18]. De 1948 à 1968, ils ont publié 33 éditions pour enfants de *Alice au Pays des Merveilles,* à savoir 4 traductions (1948, 1949, 1965 et 1968), et 29 adaptations. Par contre, pour cette même période, nous trouvons 10 traductions destinées à des adultes. Le cas de Lewis Carroll est exceptionnel, puisque nous nous trouvons devant un des rares auteurs dont l'œuvre, initialement écrite pour des enfants, se trouve progressivement annexée au répertoire adulte. Il reste cependant curieux de constater — qu'en France tout au moins — cette intégration s'accompagne de la disparition du texte dans l'édition pour enfants. Aux uns des traductions, aux autres des versions revues et « corrigées ». Tout se passe comme s'il était insupportable à l'adulte d'avoir les mêmes lectures que ses enfants. Pour légitimer ce glissement, il suffira d'émettre quelques doutes sur le bien-fondé d'une appartenance au répertoire enfantin. « Écrivaient-ils pour les enfants ? » titre un journaliste qui rend compte d'un roman de la comtesse de Ségur et d'un autre de Lewis Carroll [19]. La boucle est bouclée.

C'est négliger un peu vite deux faits. La présence des romans de Verne, de Ségur, de Carroll dans des collections pour enfants ne résulte pas de quelque accident historique. Ce n'est pas à l'insu des auteurs, mais de leur plein gré qu'ils y figurent. Pour la simple raison que les deux derniers, tout au moins, s'envisageaient comme des écrivains pour enfants. Et pourquoi donc ? Parce qu'ils furent d'abord des *conteurs* pour enfants.

[18] Le relevé a été fait à partir de *La Librairie Française/Biblio.* Ce répertoire n'est pas exhaustif. Par ailleurs, il ne permet pas toujours de savoir si nous avons affaire à une traduction ou à une adaptation. Il nous semble qu'il y ait doute pour quatre éditions, ce qui pourrait réduire les traductions à 3.

[19] *Le Monde,* 25/08/72. À propos de la première traduction française de *Sylvie et Bruno,* et d'une réédition de la Fortune de Gaspard, accompagnée d'une étude de Marc Soriano.

Jean de Brunhoff — qui était peintre — se découvrit conteur devant ses propres enfants, la comtesse de Ségur devant ses petits-enfants, Lewis Carroll devant les fillettes qu'il invitait. Il note dans son journal : « Remonté la rivière jusqu'à Godstow avec les trois petites Liddell ; nous avons pris le thé au bord de l'eau et n'avons pas regagné Christ Church avant huit heures et demie ». Il ajoute un peu plus tard sur la page opposée : « À cette occasion je leur ai raconté une histoire fantastique intitulée Les Aventures souterraines d'Alice, que j'ai entrepris d'écrire pour Alice ». Alice Liddell, la préférée.

Il ne s'agit pas là d'une quelconque anecdote, mais de l'une des clés de la création pour enfants. De même qu'il y a une double adaptation écrite au public enfantin, textes écrits pour lui, textes récrits pour lui, de même existe-t-il une double adaptation orale[20] : récit inventé sous le regard de l'enfant, récit remodelé par sa présence. Nous retrouvons ici l'éminence de l'oral que connaissait la tradition populaire. Le discours ne se guide plus sur l'image d'un enfant anonyme et général. La parole, qui est première, pose et reconnaît l'autre. Fondamentalement opposée à l'adaptation écrite dont nous venons de parler, cette adaptation orale du conteur et du raconteur est à la recherche du plaisir d'autrui.

C'est loin des tentations pédagogiques ou marchandes que surgit l'écrivain. Par sa présence réelle, l'enfant *révèle* à lui-même celui qui est apte à satisfaire son imaginaire. Un enfant partenaire, non plus un enfant prisonnier.

Université de Haute-Bretagne (Rennes)

[20] Michel Tournier confirme le mécanisme lorsqu'il explique la genèse de *Vendredi ou la Vie Sauvage,* reprise pour enfants de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique.* « Tout a commencé par un bref et péremptoire dialogue » : « C'est quoi, ton métier ? — Écrire des histoires — Alors, raconte ! On t'écoute ». (*le Monde,* « Quand Michel Tournier récrit ses livres pour les enfants » ; 24/12/71).